

DIALOGOI TESTI

8

Direttore

Giuseppe Grilli

Università degli Studi Roma Tre

Comitato scientifico

Enric Bou Maqueda

Università Ca' Foscari Venezia

Anna Maria Compagna

Università di Napoli Federico II

Vicent Martines Peres

Universidad de Alicante

Giuseppe Savoca

Università degli Studi di Catania

DIALOGOI TESTI

La Collana propone testi e studi che affrontano le letterature comparate in una prospettiva specifica: quella che vede le interferenze tra i generi e le tematiche non come contraddizioni o diversità incomunicabili, ma come interrelazioni della complessità. Il modello teorico di riferimento è quello elaborato da Claudio Guillén, già nei suoi primi saggi del periodo americano, legato all'ispirazione dei suoi maestri di Princeton, Levin e Poggioli, poi modificato, arricchito e completato nelle riflessioni e nei libri del periodo del suo ritorno in Europa e, in particolare, in Spagna, prima a Barcellona, poi a Madrid. Questo sguardo della maturità dell'ultimo periodo di ricerche e riflessioni diventa ricostruzione del passato rimosso, quello della primavera iberica spezzata dalle vicende della barbarie del Novecento. Ne è bella sintesi nel volume pubblicato nella nostra Collana, *Sapere e conoscere*.

Coerentemente con queste premesse generali, la ricerca sulle letterature che la Collana persegue si svolge in una costante approssimazione alle sue frontiere tematiche e formali: la storia, le arti, il pensiero, anche nelle sue manifestazioni innovative e non canonizzate. Non ci sono dunque centri e periferie, come spesso in certa manualistica, ma dialoghi avviati, interrotti; dialoghi riannodati, tra passati e proiezioni presenti, e nella fiducia dei futuri ancora possibili.

Ringrazio Núria Puigdevall Bafaluy per avermi reso familiare Barcellona e la sua lingua; Antoni Espadaler per i preziosi consigli; infine, ma non ultimi, ringrazio mio padre e mia madre, dai quali sono stata sempre troppo lontana, pur sentendoli vicini ovunque fossi.

Volume stampato con il contributo delle seguenti istituzioni:



PGC2018-099399-B-I00

PROYECTOS I+D DEL SUBPROGRAMA ESTATAL DE GENERACIÓN DE CONOCIMIENTO,
PROGRAMA ESTATAL DE GENERACIÓN DE CONOCIMIENTO Y FORTALECIMIENTO
CIENTÍFICO Y TECNOLÓGICO DEL SISTEMA DE I+D+I



Andreu Febrer

Poesie

*Traduzione italiana in versi
con introduzione e note a cura di
Michela Letizia*

*Revisione di
Emanuela Forgetta
Iban Leon Llop*

*Testi originali a cura di
Martí de Riquer*

*Presentazione di
Anna Maria Compagna*





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it

Copyright © MMXXI
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-4008-6

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: gennaio 2021

*ad Anna Maria Compagna,
que no tem de “venturarse”, com ten sen e sauber, i te’ls dona.*

Indice

- 11 *Presentazione*
di ANNA MARIA COMPAGNA
- 13 *Introduzione*

Poesie

- 25 *Poesia I*
- 33 *Poesia II*
- 39 *Poesia III*
- 45 *Poesia IV*
- 51 *Poesia V*
- 57 *Poesia VI*
- 63 *Poesia VII*
- 69 *Poesia VIII*
- 75 *Poesia IX*
- 81 *Poesia X*
- 89 *Poesia XI*

93 *Poesia XII*

99 *Poesia XIII*

105 *Poesia XIV*

121 *Poesia XV*

131 *Bibliografia*

Presentazione

di ANNA MARIA COMPAGNA*

Nel variegato panorama delle recenti traduzioni di quei poeti catalani per noi particolarmente significativi per i loro legami con l'Italia, all'interno degli intensi rapporti culturali intensificati grazie a una congregazione unitaria di stati autonomi, come quella della Corona d'Aragona, risalta l'assenza di un poeta, Andreu Febrer, l'autore della prima traduzione in versi della Divina Commedia di Dante.

Presentiamo qui la traduzione delle sue poesie. Sì, la traduzione di un poeta, che prima di dedicarsi a tradurre Dante, aveva scritto lui stesso dei versi.

Egli rappresenta, accanto a Jordi de Sant Jordi e ad Ausiàs March, entrambi più giovani di lui, uno dei poeti più importanti della produzione letteraria in lingua catalana nel periodo compreso tra la seconda metà del XIV secolo e la prima metà del XV secolo. Le sue poesie, pur non distaccandosi dal repertorio dei trovatori, aprono la strada alle più originali soluzioni dei suoi due famosi successori, Jordi de Sant Jordi e Ausiàs March.

Chi traduce è Michela Letizia: i suoi studi dedicati alla poesia catalani sono cominciati proprio da Febrer e dalla sua traduzione dantesca.

La traduzione in versi di Michela Letizia delle poesie di Andreu Febrer si collega così, da un lato, all'attività di traduttore in versi dello stesso Febrer e, dall'altro, agli studi che la Letizia ha dedicato a Febrer, poeta prima, traduttore in versi poi, e alla teoria che c'è dietro e avanti alla prassi traduttoria della poesia.

* Università di Napoli Federico II e Real Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.

Grazie a ISIC–IVITRA e a Dialogoi, finalmente questa traduzione vede la luce: la cura per la parola, e non solo, va di pari passo con la fiducia che le cose avvengano, se hanno dentro di sé un disegno che le fa esistere, malgrado tutto il tempo che le trapassa.

Epifania 2021

Introduzione

Di Andreu Febrer, nato tra il 1375 e il 1380, e morto, molto probabilmente, nel 1444¹, mi ero già io stessa occupata nel corso della mia tesi di laurea, incentrata sullo studio della sua traduzione in catalano della *Divina Commedia* di Dante, portata a compimento nel 1429². La produzione poetica risale a circa trent'anni prima, ed è forse meno nota rispetto all'attività di traduttore del poema dantesco. Essa inoltre s'inscrive a pieno titolo nel solco della tradizione trobadorica, sia per ciò che riguarda il repertorio tematico, che per ciò che attiene alle scelte linguistiche predominanti. S'intende cioè, come ha ben sottolineato Riquer (1951, pp. 26–57), che ci troviamo di fronte a un corpus lirico fortemente influenzato dal modello provenzale, anche se contaminato da altri modelli più recenti (si pensi alla lirica italiana, in particolare a Petrarca, e agli stimoli provenienti dall'influenza francese, soprattutto riguardo alle forme strofiche e metriche), di cui avvia, possiamo aggiungere, un vero e proprio capovolgimento che troverà la sua sublimazione in Ausiàs March.

Le poesie pervenuteci sono quindici, trasmesse da un unico canzoniere, il cosiddetto Vega–Aguiló, in due volumi (le poesie si trovano nel primo volume, h^a nella classificazione di Jaume Massó i Torrents)³: si tratta di due canzoni di crociata, di due elogi cortigiani e di undici canzoni amorose.

1. RIQUER 1951, pp. 5–26. L'edizione delle poesie di Andreu Febrer cui faccio riferimento per la mia traduzione è proprio questa, che si può trovare anche nel *Rialc*, dal quale riproduco il testo a fronte della traduzione.

2. La traduzione di Febrer è edita da GALLINA 1974–1988. Si legga anche LETIZIA 2007. E ancora si veda PARERA SOMOLINOS, 2018.

3. ALBERNI 2006.

Le canzoni di crociata corrispondono alla VIII e alla IX nella edizione di Riquer: la prima, *Dolorós critz ab votz brava, terribla* (Riquer 1951, pp. 87–88), è definita nella rubrica del manoscritto “sirventese” (*Sirventesch fet per Andreu Febrer per lo passatge de Barbaria*) e ha il preciso intento di incoraggiare i cristiani a prendere parte alla crociata del 1398 contro gli infedeli. Tale crociata era stata intrapresa per recuperare la custodia d’argento con le ostie sacre, che i mori di Barberia avevano rubato dalla chiesa della località valenziana di Torreblanca. Dopo essere giunti nella città di Dellys e dopo averla saccheggiata, i crociati furono costretti a ritirarsi per l’avanzata dei mori, e durante il viaggio di ritorno le loro navi furono travolte dalla tempesta, che li fece disperdere, mentre una parte dell’equipaggio approdava a Maiorca. Di questi avvenimenti parla Febrer nella poesia IX, *Pus qu’estort ssuy del lach de la mar fonda* (RIQUER 1951, pp. 91–93), nella quale ringrazia la Vergine per averlo salvato dalla tempesta che aveva colpito la sua nave mentre accompagnava i crociati, facendoli arrestare, appunto, davanti alle coste di Maiorca (RIQUER 1951, pp. 9–12).

Anche le altre poesie si collocano in una data prossima al 1398: così, ad esempio, la poesia I, *Sobre l pus nautalament de tots quatre* (RIQUER 1951, pp. 61–63), dedicata alla regina Maria di Sicilia, prima moglie di Martino il Giovane, che si sposò nel 1390 e morì nel 1400 (RIQUER 1951, p. 13); e la poesia VII, *Si n lo món fos gentilesa perduda* (RIQUER 1951, pp. 84–85), un elogio delle dame della corte di Cardona, anteriore al 1400, anno della morte del conte di Cardona, Ugo II. Le figure femminili elogiate da Febrer in questa composizione, e finanche l’ordine in cui sono elencate, corrispondono in modo preciso ad alcune dame di quella corte, e ai diversi ruoli che esse vi ricoprivano per gerarchia ed età (RIQUER 1951, pp. 136–138).

Le restanti poesie della raccolta sono, come si è detto, tutte d’ispirazione amorosa, e sono dedicate a una stessa dama, chiamata “Beatrice”, che però compare per lo più con gli pseudonimi di *Angel*, *Loindan’amor* e *Passa-beutatz*.

Come si vede, anche il ricorso agli pseudonimi o *senyals* contribuisce a legare la produzione di Febrer a quella dei trovatori e a inserirla entro una dimensione strettamente ancorata ai suoi stili più diffusi. D’altra parte, la stessa concezione dell’amore che il poeta esprime è quella codificata dal canone cortese, ed è quindi legata alle immagini più note e diffuse della *fin’amors*: l’innamorato è un fedele servitore della dama, che anzi può disporne come di una

sua proprietà, proprio come il signore feudale nei confronti del suo vassallo. Abbondano così, nelle liriche di Febrer, le metafore più tipiche del mondo feudale e dei suoi riti, mentre l'impossibilità di raggiungere la felicità amorosa a causa dell'orgoglio e della durezza dell'amata delinea una vicenda sentimentale nella quale a prevalere è l'infelicità dell'amante: egli costantemente invoca la pietà della sua dama, fino a ottenerne una predisposizione più benevola, che prefigura un esito felice della vicenda amorosa, e l'accettazione del servizio d'amore del suo pretendente (Riquer 1951, pp. 36-49).

Tuttavia, ciò che conta non è stabilire un'evoluzione nella vicenda lirica di Febrer: la *fin'amors* conosceva una sottile gradazione di stati d'animo e di situazioni liriche ed emotive, e anche una casistica puntuale, nell'ambito della quale tutto aveva un significato preciso eppure esile, perché lontano dagli eventi dell'esistenza, e invece profondamente intriso di letterarietà e convenzione. Con ciò non si vuol sostenere che la poesia cortese, nel suo insieme, fosse una poesia artificiosa e convenzionale, del tutto estranea alla realtà dei suoi poeti: un tale postulato non sembra indicato nemmeno per definire la produzione del nostro poeta, le cui poesie amorose traggono il loro spunto da una vicenda reale (Riquer 1951, p. 41).

Senza dubbio, però, nella poesia trobadorica e in quella dei suoi seguaci e imitatori, tra i quali, solo fino a un certo punto, può annoverarsi, appunto, Febrer, predomina una dimensione lirica nella quale la componente che oggi definiremmo "soggettiva" risulta attenuata, e a prevalere sono una serie di istanze sociali tra le quali figura, appunto, anche l'amore: esso è cioè considerato non come un'esperienza che riguardi il soggetto e la sua interiorità, ma come un mezzo di espressione di un insieme di valori di cui rappresenta l'elemento più qualificante.

Occorre aggiungere, tuttavia, che Andreu Febrer scrive le sue canzoni in un'epoca nella quale la poesia dei trovatori è sì un modello di riferimento, ma la sua ricezione non è più omogenea né esclusiva. Inoltre, la stessa metafora del vassallaggio amoroso, della quale si è detto, ha già perso la sua caratteristica più propriamente feudale, per porsi al servizio di un'estetica in cui la dimensione sentimentale ha più rilievo di quella più propriamente sociale (Riquer 1951, p. 39).

Del resto, la società nella quale Febrer vive appare cambiata rispetto a quella duecentesca, e altrettanto può dirsi dello status sociale di coloro che producono poesia. Tutto ciò opera al servizio

di una ricezione del modello che non si limita ad assorbirne in un modo passivo le forme, ma ne registra le interne trasformazioni, o le provoca essa stessa. Si consideri poi che, nel corso del 1300, si diffondono nuovi modelli poetici, innovatori sia nei temi che nelle strutture formali, che il nostro poeta sembra molto attento a recepire.

Al di là della eventuale presenza, comunque, di spunti danteschi o petrarcheschi nella sua poesia, o della influenza dei modelli trobadorici e francesi⁴, quello che emerge con chiarezza, attraverso la lettura dei suoi componimenti, è l'abilità che egli dimostra nell'assumere modelli anche molto noti (come Arnaut Daniel o Cerverí de Girona) con l'intento di inserirsi dichiaratamente entro una tradizione affine alla propria ispirazione. Detto altrimenti e addentrandoci di più nel suo modo di comporre: Febrer è poeta fermamente consapevole della propria capacità compositiva e dei modelli che sono in grado di ispirarlo nell'attività creativa⁵.

L'aspetto tecnico occupa nella sua produzione una posizione preminente: ne derivano non soltanto la scelta di una rigorosa costruzione metrica, ritmica e rimica, che lo spinge anche a sperimentare forme nuove, come nel caso dei generi francesi; ma anche il ricorso a una precisa corrispondenza all'interno delle parole, che diviene corrispondenza esteriore ed esterna, bravura, ma anche approfondimento di un senso che sembra riposto fin nelle sue scelte più formali o obbligate (ad esempio, quelle dettate dalle esigenze del metro o della rima).

Forma e senso sono sempre coerenti nei suoi versi, così da creare un sistema poetico omogeneo, in cui la memoria culturale dell'autore, pure preponderante, diventa un elemento all'interno di una fitta rete di equivalenze (foniche, rimiche, semantiche, sintattiche) che sono il nucleo vero della sua poesia.

Questo m'induce a pensare che Febrer avesse un'idea elevata di sé e, più in generale, della funzione e delle possibilità del poeta: le sue attitudini lo conducono con disinvoltura ai suoi modelli, e la

4. RIQUER 1951, pp. 49–57. Si veda anche GRIFOLL 2006, pp. 195–221.

5. CABRÉ 2007 individua in Febrer «la manifestació d'una plena consciència literària» nella scelta dei modelli di riferimento, e nella libertà con cui di volta in volta li assume nel proprio discorso poetico. Il titolo del saggio di Cabrer (Andreu Febrer, "fabbro" i lector) anticipa il futuro incontro di Febrer con Dante, quando il poeta catalano traduce la *Commedia*, e in particolare i versi che Dante dedica a Arnaut Daniel.

sua fiducia nella parola poetica lo spinge a misurarsi con quelli, a volere essere come loro.

Egli può, di volta in volta, richiamarsi ad Arnaut o a Cerverí, o spingersi a citare le petrose dantesche o Petrarca, sapendo di muoversi in un universo rigorosamente formalizzato, di cui conosce a fondo le leggi. La sua libertà consiste proprio in questa profonda coscienza della natura letteraria di ogni operazione che compie: nella sua visione culturale, la letteratura con cui si confronta è un “monumento”, un insieme di dati vecchi e nuovi da rielaborare grazie alla propria abilità; tutto ciò che accade in questo universo letterario e poetico deve recare in sé l'impronta della perfezione e del disegno compiuto, anche nell'imitazione, che cessa, così, di essere un procedimento meccanico e non originale, e diventa il segno di una comune condivisione d'intenti e di costruzioni. Lungi dall'essere un tardo cultore del *trobar ric*⁶, egli può piuttosto dirsi un autentico cultore della parola poetica, che ancora inseguirà trent'anni dopo (ed è lecito sospettare che non abbia mai smesso di farlo, pur se a noi non è giunto altro al di fuori delle quindici liriche e della *Comèdia*) attraverso la traduzione della *Divina Commedia* di Dante.

Riguardo alla mia traduzione, posso solo dire di avere seguito procedimenti e intenzioni che si andavano chiarendo passo dopo passo e direi, anzi, parola dopo parola. Sono consapevole della difficoltà di ogni traduzione e, ancor più, di una traduzione di un testo del tardo Trecento: «Quanto più un testo è carico di storia, di *Wirkung*, tanto più accostarlo per tradurlo si rivela come un atto denso e rischioso»⁷. Un atto denso e rischioso, quindi, però non casuale, anzi intimamente legato alle ragioni dell'esistenza di chi lo compie.

Le sue possibilità di realizzazione, pur essendo molteplici, possono tuttavia ricondursi, sostanzialmente, a due⁸: la prima consiste nel legarsi alla lingua di partenza, non discostandosi dai moduli espressivi, stilistici e lessicali che le sono propri, solo individuando l'esatto corrispettivo (quando si trovi) nella lingua in cui si compie la traduzione; la seconda, invece, consiste nello sciogliersene, per

6. SIVIERO, 1997, p. 15.

7. Così si esprime VATTIMO 2007, p. 12.

8. Una terza possibilità è individuata da FORTINI 1987 nella “trasposizione” e nel “rifacimento”.

tradurre con una maggiore libertà di movimenti, dopo avere individuato ciò che, nel testo che si ha davanti, veramente conti.

È evidente che ciascuna di queste due scelte implica dei rischi: la fedeltà assoluta oppure, agli estremi, il “tradimento”, possono risultare entrambi non adatti a rendere in un modo preciso (perché questo è lo scopo) la parola del poeta. Anche la scelta temporale della lingua, della sua veste esterna, è un elemento importante, e che anzi s’impone da subito, nel tentativo di evitare ogni patina antichizzante, rinunciando, al contempo, a ogni tentativo di imporre la lingua di un tempo altro, più “moderno”.

Qual è dunque questa lingua? Provo a definirla come quella che parli e dia voce il più possibile, e con la maggiore facilità, alla poesia da tradurre e ai suoi oggetti, al mondo che descrivono, e alle figure che lo abitano. Non occorre creare un mondo diverso da quello che si ha di fronte: attraverso un’altra lingua, però, si può ogni volta renderlo intellegibile, dargli consistenza e forma, aprirlo; ma solo adattandosi, con il nuovo strumento, ad ogni singolo sostantivo o verbo o aggettivo o suono della lingua di partenza, aderendovi per portare alla luce il significato e le sue sfumature, come quando nasce un’opera di creazione.

Allora, probabilmente, occorrerà esaminare a fondo le possibilità di ogni singolo testo, esplorarne la fisionomia, ascoltarlo: sarà il testo stesso a suggerire, di volta in volta, le necessità di un approccio più fedele o di uno più libero, che mai alteri l’equilibrio della costruzione. Nulla deve risultare incongruo, né le unità minime di una frase, né la scelta del risalto da dare a una parola al suo interno né, più in generale, ciò che attiene agli aspetti semantici che essa racchiude.

Nulla è casuale, lo ribadisco, in una traduzione, che anzi innesca dei meccanismi che riguardano le strutture del linguaggio nel suo complesso, e l’insieme dei significati che esso veicola⁹.

Inoltre, legato al discorso dell’orientamento del tradurre, vi è anche quello della scelta del tipo di metrica, e dunque del ritmo, e di ogni elemento che risulti proprio del dire poetico (di ogni “figura” della poesia). Ogni poesia è legata alla sua forma in un modo indissolubile: forse più ancora che del senso, essa si nutre di corrispondenze foniche, di parallelismi, di ripetizioni, di allitterazioni, di rime, di scelte insomma, che hanno a che fare, innanzitutto, con le

9. Sugli aspetti linguistici della traduzione si veda JAKOBSON 1963.

ragioni interne alla sua natura, e che solo dentro a essa sono riconoscibili e legittime¹⁰; risaltando, tali scelte, ancor più degli aspetti del significato, o accentuandoli con la loro presenza, potenziandone le possibilità espressive e connotative.

Per tale motivo, ho scelto di tradurre in versi, e non in prosa, perché dovevo tentare di ricreare l'opera di Febrer a partire dal luogo in cui era, senza dislocarla né cercarla altrove. Non l'avrei trovata, suppongo.

L'endecasillabo è il verso che si presta agevolmente a riprodurre il decasillabo di Febrer, largamente presente nel suo corpus; non mancano però altri tipi di versi, più brevi, che di volta in volta ho provato a ricreare, spero senza forzature. Alla rima, pur così importante nella lirica del Medioevo, ho dovuto invece in parte, e per lo più, rinunciare, ma non per sete di libertà dalla parola di Febrer, bensì, al contrario, per esserle più devota (a volte la devozione si manifesta con la distanza); tuttavia, quando è stato possibile, ho cercato di riprodurre alcuni degli artifici cui egli ricorre, sforzandomi di conservare quei legami tra le parole e il loro suono, che appaiono così evidenti e "parlanti", pieni di senso cioè, al punto che non possono essere tralasciati senza impoverire il tessuto costitutivo del componimento in cui si trovano.

Individuata cioè l'area di senso prevalente, che lega un verso a un altro o una stanza a quella che segue, si è potuto procedere senza discostarsene, orientandosi verso una traduzione che, se non ha riprodotto la parola o le parole dell'originale, ne ha però conservato in vita i legami logici, le strutture discorsive e gli aspetti semantici, in questo rimanendo veramente fedele al modello¹¹.

10. «No hay verso sin unidades sistemáticamente repetidas, sea qual fuere la unidad inicial que funda el sistema del verso en cuestión: la sílaba, reconocida como algo que es siempre similar, el acento, que es percibido como si siempre fuera el mismo, la medida cuantitativa, eso que se llama mora, o incluso solamente la unidad de entonación sintáctica. Y allí donde hay repetición de las unidades del significante, habrá inevitablemente la cuestión de la relación recíproca entre las unidades del significado que les corresponden» (JAKOBSON 1981, p. 136). «Sappiamo che gli stessi fenomeni (fonetici poniamo) che ci sono nel linguaggio della prosa noi ritroviamo in quello poetico; ma in poesia sono organizzati diversamente, i fenomeni fonetici sono "orientati" in modo diverso; ne deriva una funzione diversa. Ciò che in una sequenza non poetica sembra distribuito secondo un ordine irregolare, nel verso è regolato, costruito, "orchestrato"» (BECCARIA 1975, p. 50).

11. «Bisogna aggiungere che nella quasi totalità dei casi (almeno per la traduzione da lingue indoeuropee) la traduzione opera sui livelli fonologico, mor-

Ci sono diversi gradi di fedeltà dunque, e diverse esplorazioni possibili del testo: di volta in volta, il traduttore si troverà a scegliere quali frammenti di esso fare affiorare e mettere in vista, considerandoli “prevalenti” e “motivati”¹², e quali circoscrivere con più circospezione, magari diluendone la portata e l’importanza, pur senza disfarsene.

Si legga quanto, a tale proposito, scrive FORTINI (1987 p. 366): «Il testo di partenza si presenta come un cosmo, del cui codice di segni solo una parte o meglio un livello può venire alterato–sostituito; mentre un’altra parte e livello vengono assunti: in altri termini, la traduzione procede come una sorta di libertà vigilata, su un disegno (*pattern*) preordinato».

Probabilmente la traduzione si fonda, soprattutto, sul fattore del tempo, sulla scelta del momento in cui scoprire il battito o i battiti che compongono un testo, attentamente graduando i suoi diversi livelli; essa si fonda, cioè, su una legge temporale governata dal senso, inteso sia come significato, sia come capacità di sentire ciò che d’imprescindibile vi sia nel testo, da parte del suo traduttore.

Questo è vero soprattutto quando si traduca poesia, nel regno della quale ogni singolo elemento, e la sua collocazione, sono prioritari e significativi¹³: non importa quanto la traduzione sia letterale, ma quanto colga del cuore del testo, e delle priorità temporali delle sue scelte espressive. Che cosa veramente urge dire, e proprio con le parole che abbiamo davanti; ovvero con altre, ma che siano però sempre le stesse, nel loro intimo corrispondere alle originali; e che cosa può arretrare, come in un’attesa, senza che la poesia smetta di dire tutto intero il proprio contenuto. Così, se qualcosa va perduto, può integrarsi in una nota: ma non sarà mai l’essenziale.

fologico, lessicale, solo parzialmente sul livello sintattico e su quello enunciativo (discorsivo), meno ancora sul livello semantico» (FORTINI 1987, pp. 366–377).

12. Mi pare interessante, a tale proposito, il riferimento di BECCARIA (1975, pp. 4–5) a una «parola–tema motivata in senso fonosimbolico» all’interno di una enunciazione poetica; una parola cioè, i cui «dati materici» abbiano uno speciale risalto nel verso, o nel componimento, per gli effetti espressivi e di significato che con la loro presenza producono; a tali parole occorrerà, evidentemente, prestare una speciale attenzione quando devono trasporsi entro un’altra lingua.

13. «La poesia è tra tutte l’arte più gravata di significati (anzi è l’unica arte che faccia uso di segni già provvisti di significato)» (BECCARIA 1975, p. 7).